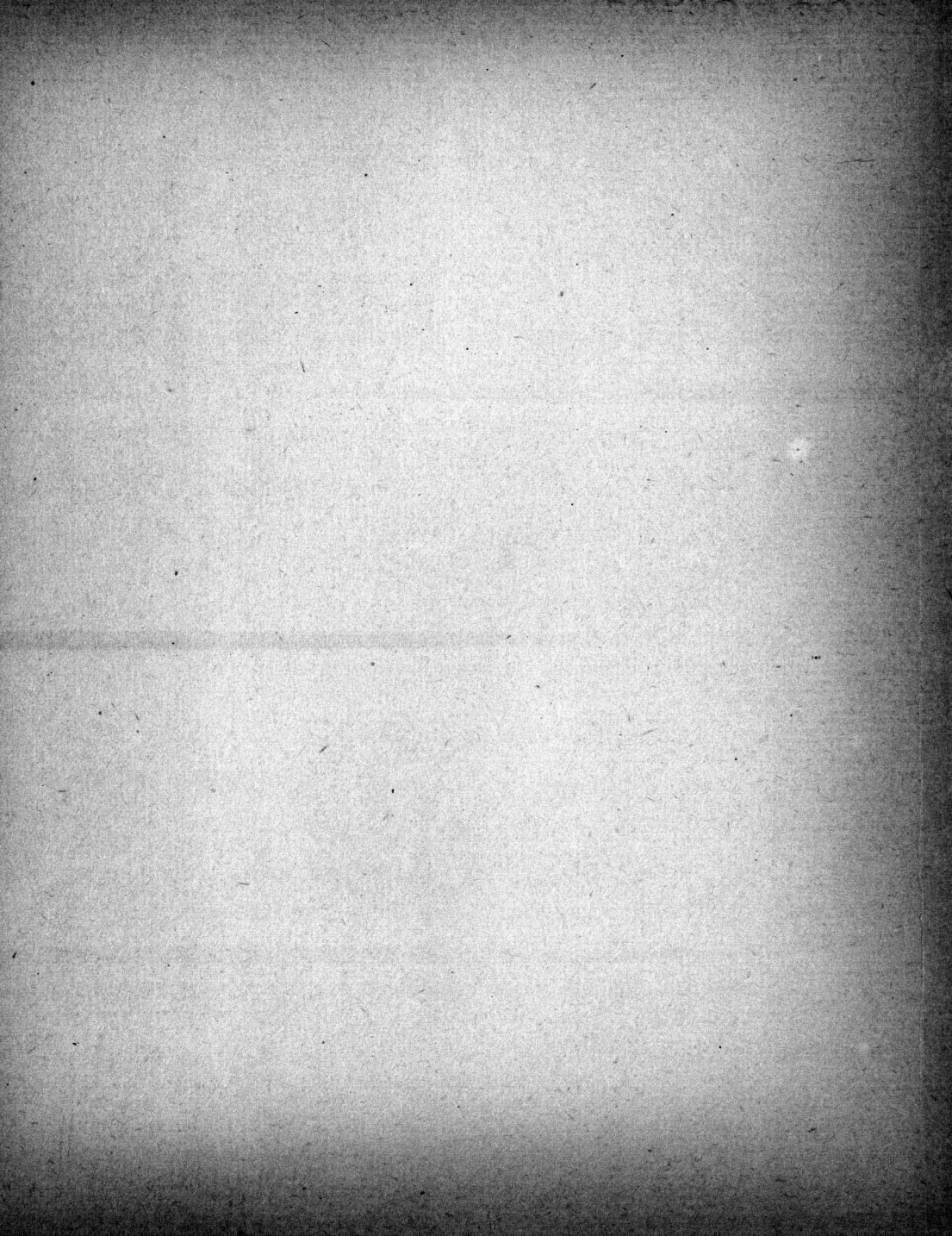


6-2-27

TEATRO DI TORINO

cyri





MUSIC.GA T.D.T. 37

MS TOΦ13Φ97Φ2
MI UTO 1168167

TEATRO DI TORINO

SOCIETÀ DEGLI AMICI DI TORINO

Dono Gatti



INVENTARIO N° GAT 1289

Domenica, 6 febbraio 1927

XIV CONCERTO ORCHESTRALE

DIRETTO DA

VITTORIO GUI



53.743

TEATRO DI TORINO

SOCIETÀ DEGLI AMICI DI TORINO

Domenica, 6 febbraio 1927

XIV CONCERTO ORCHESTRALE

DIRETTO DA

VITTORIO GUI

PROGRAMMA

- I. L. van Beethoven (1770-1827) - *III Sinfonia in mi bemolle op. 55*
(Eroica), per orchestra.

Allegro con brio - Marcia funebre (Adagio assai) -
Scherzo (Allegro vivace) - Finale (Allegro molto).

- II. V. Rieti (1898) - *Concerto*, per pianoforte e orchestra (1^a esecuzione)
Allegro - Andantino - Allegro non troppo.
Al pianoforte: l'Autore.

- III. C. Debussy (1862-1918) - *Prélude à "L'Après-midi d'un Faune"*,
per orchestra.

- IV. G. Rossini (1792-1868) - *Sinfonia dell'opera "Il Barbiere di Siviglia"*,
per orchestra.

Pianoforte BLÜTHNER
(Ditta A. Massa).

Ludwig van Beethoven - *Sinfonia in mi bemolle, op. 55*
(*Eroica*), per orchestra.

L'*Eroica*, iniziata nel 1803, fu terminata nell'aprile del 1804. Sul frontespizio di un manoscritto Beethoven pose di proprio pugno queste parole: « *Geschrieben auf Buonaparte* »; la prima edizione, pubblicata nel 1806, reca il titolo: « Sinfonia grande, composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo ». Si racconta che Beethoven, quando apprese che Napoleone si era fatto incoronare imperatore, lacerasse indignatissimo la dedica originale, aggiungendo: « È un ambizioso come tutti gli altri ». L'episodio non ha soltanto valore anedddotico, perchè vale a illuminare l'adamantina purezza dell'animo e l'inflessibile dirittura del carattere del sommo musicista. Il fascino emanante dalla figura del Primo Console, arbitro d'Europa e circondato dall'aureola di mille vittorie folgoranti, non poteva non colpire Beethoven che vedeva in lui risorgere il tipo di eroe e di condottiero esaltato da Plutarco: ed oltre al rinascere ideale di Atene o di Roma, Beethoven incarnava nel grande capitano l'assertore di un'altra aspirazione sua: la repubblica. L'ammirazione entusiastica per il Primo Console si mutò in disdegno verso l'Imperatore, del quale, nel 1806, Beethoven con inconscia divinazione celebrava la « memoria ».

Del resto nessun riferimento particolare, nessun accenno ad avvenimenti od a persone determinate valgono ad illustrare il titanico poema beethoveniano: la musica parla col proprio misterioso magico linguaggio alla mente ed al cuore, con la potenza impressale dalla divina scintilla del Genio.

Nell'*Eroica*, Beethoven è per la prima volta (almeno nel campo della *sinfonia*) compiutamente se stesso. Attinge cioè le vette del sublime: non c'è parola che sappia tradurre anche approssimativamente la grandezza dell'opera d'arte eccelsa ed eterna, con immagine che ne renda, sia pure pallidamente, l'irradiante splendore. Disse Wagner che riesce impossibile parlare della musica beethoveniana senza assumere d'un subito il tono dell'estasi...

Seguiamo dunque, per non smarrirci, lo svolgersi della partitura, non per tentarne un'analisi, quanto per rilevarne quelle particolarità formali che possono esser tradotte a parole.

L'*allegro con brio* è steso secondo lo schema tradizionale della « forma-sonata », ma con un'ampiezza di proporzioni ed una libertà di atteggiamenti assolutamente insolite agli albori del secolo XIX. È celebre l'« entrata » del secondo corno, che prelude alla « ripresa »: arditezza armonica senza precedenti, che sollevò infinite discussioni e condusse non pochi interpreti (alcuno pure di gran nome) a « raddolcirne » l'asprezza modificando il passaggio incriminato! Questo primo tempo è di grandiose dimensioni: nella parte centrale compare un terzo tema (oboi, in *mi minore*) oltre ai due presentati nell'esposizione, e con esso si inizia l'episodio di chiusa, anch'esso sviluppato con ricchezza immensa e prodigiosa varietà.

L'adagio è, come è noto, una *marcia funebre*. Pare che nel primitivo piano di costruzione della *Eroica* Beethoven avesse concepito come secondo movimento della *sinfonia* un inno trionfale (sembra trattarsi dell'abbagliante attacco del *finale* della *quinta*), e che la sostituzione con la *marcia funebre* sia avvenuta per effetto della delusione provata nei riguardi del suo eroe. Già nella *Sonata in la bemolle*, op. 26, scritta due anni prima, Beethoven aveva posto in luogo dell'adagio un poema tragico intitolato *Marcia funebre, sulla morte d'un eroe*: ma la potenza già grande della pagina pianistica è di gran lunga superata da quella veramente titanica che si sprigiona da questa concezione sinfonica d'una profondità senza eguali.

Lo *scherzo*, travolgente e precipitoso, incomincia con un fremito, quasi di lontano, negli archi, ai quali si aggiunge a tratti la voce tagliente dell'oboe nel registro acuto, poi quella più chiara e serena del flauto, per vanire poi, lontanissimo, nelle viole e nei bassi. Ed ecco riprendere l'ansia tragica ed esplodere tutta l'orchestra scatenata in una possente sonorità, e martellare il tema rovente ed imperioso. Lo spirito fondamentale dello *scherzo* è in questo contrasto violento di luci e di ombre, di vette e di abissi, di squilli energici e di mormorii indistinti; il *trio* centrale, affidato in prevalenza ai corni, che pare richiamino l'eco misteriosa di qualche fanfara guerresca, se dà un senso di riposo come movimento ritmico, non diminuisce l'ansiosa impetuosità caratteristica della pagina e ne prepara la ripresa, dopo la quale la « coda » conclude con un fortissimo sfolgorante.

Il *finale* è costruito in forma di *variazioni* precedute da una breve introduzione di movimento vivace e deciso, che servirà poi come elemento per la chiusa. Il tema delle variazioni era già stato trattato in precedenza da Beethoven nella stessa forma (*Quindici variazioni e fuga*, op. 35, per pianoforte) e nel *finale* del balletto *Die Geschöpfe des Prometheus*, op. 43, composto nel 1801. Le analogie del *finale* della *sinfonia* con le *variazioni* per pianoforte sono in linea esteriore non poche ed evidenti: entrambe incominciano col variare il solo basso del tema (questo compare alla terza variazione, ai legni, nella *sinfonia*, ed alla quarta nell'op. 35), in entrambe compare un *fugato*, e l'ultima variazione è di movimento assai moderato. Ma la composizione pianistica se può esser considerata come un lavoro di preparazione all'opera sinfonica, ne rimane assai lontana come potenza ed omogeneità. Inoltre nel *finale* dell'*Eroica* interviene un secondo tema (in *sol minore*, sesta variazione) ritmico e marziale, e l'ultima variazione, *andante*, ha vaste proporzioni, quasi fosse un sereno canto di grazia rivolto alla divinità, per il trionfo conquistato; di questo nella « coda » impetuosissima risuonano ancora gli squilli vittoriosi. Si volle vedere, nel fatto di aver usato in questo *finale* un tema del *Prometeo*, un'altra allusione alla figura dell'eroe al quale la *sinfonia* era consacrata. Ma anche questa, come tutte le congetture di simil genere, riguardanti l'opera beethoveniana in genere ed in particolare quella che con un titolo od un'indicazione consentiva alla fantasia dei chiosatori le più svariate scorribande nel regno delle ipotesi, è una futile ricerca.

Che Beethoven abbia pensato a Napoleone componendo l'*Eroica*, o che egli abbia incarnato nell'«eroe» un tipo ideale di «uomo» nel senso più alto della parola, è

cosa di importanza assai limitata: la *sinfonia* beethoveniana rimane in ogni modo una delle più eccelse manifestazioni di potenza e di bellezza che il sommo musicista abbia creato.

Vittorio Rieti - *Concerto* per pianoforte e orchestra.

Allegro - Andantino - Allegro non troppo.

Vittorio Rieti è nato ad Alessandria d'Egitto nel 1898. Studiò con Ottorino Respighi e giovanissimo ancora, presentò sue composizioni al pubblico. È autore, fra l'altro, di due balletti: *L'Arca di Noè* e *Barabau* (quest'ultimo rappresentato recentemente al Teatro di Torino), di un *Concerto* per fiati e orchestra, eseguito al *festival* di musica moderna di Praga (1924), di una *Sonata* per fiati e pianoforte, presentata a Venezia durante il *festival* dell'anno seguente, di una *Sonatina* per flauto e pianoforte, di *Variazioni su di un tema cinese* per violino e pianoforte, e di diverse pagine per pianoforte (*Elegia Fiesolana*, 3 *Marcie*, *Suite*, ecc.).

Il *concerto* per pianoforte e orchestra, scritto nel 1926, si eseguisce per la prima volta nel presente concerto. Esso è diviso in tre tempi. Il primo, *allegro*, è costruito nella forma consueta di primo tempo di *sonata*, con qualche libertà, specie per quanto si riferisce alla «ripresa»; il primo tema che è, al solito, il tema principale del pezzo, è esposto subito dai violoncelli e contrabassi.



Ad esso si allacciano (e ne derivano) due elementi che verranno anche isolatamente impiegati in seguito, e che compaiono subito, l'uno, sincopato, ai fagotti, e l'altro, di ritmo uniforme, agli archi (celli e bassi, poi viole); i due elementi sono strettamente legati al tema che si presenta, sempre seguito da essi, tre volte consecutive ascendendo ogni volta di una terza maggiore. Dopo la terza esposizione del tema entra il pianoforte, col secondo elemento, mentre il corno, rinforzando il basso del solista, disegna una breve linea nuova; appare ancora in un fortissimo dell'intera orchestra il primo tema (in *mi bemolle*) che una variante ritmica del pianoforte riallaccia direttamente al secondo, esposto dal clarinetto e ripreso dal pianoforte e dal flauto. Col ricomparire del primo tema (privo questa volta dei due elementi successivi) ha inizio lo sviluppo, condotto

in parte con linee nuove; la ripresa avviene dopo una breve « cadenza » del solista, ed il tempo si chiude col secondo tema, fortissimo.

Nell'*andantino*, la linea principale è presentata dal pianoforte



dal quale la raccoglie il fagotto, mentre il solista unisce alla sonorità quasi organistica dei legni il timbro cristallino e limpido del suo registro acuto; altri effetti timbrici si generano coll'intervento degli archi, poi dei corni, finchè il pianoforte, rimasto solo, riprende, allargandolo, il tema iniziale. L'episodio mediano, *poco più mosso*, è imperniato su un disegno dell'oboe che cirolerà per tutti gli strumenti dell'orchestra e condurrà, per mezzo di una breve « cadenza », al ritorno del tema e del movimento iniziale.

L'*allegro non troppo*, col quale il *concerto* si chiude, è imperniato su tre temi. Il primo, esposto nella sua essenza melodica in un « solo » di fagotto,



darà origine più tardi ad una figurazione di maggior varietà ritmica; or nell'una or nell'altra forma esso costituisce l'elemento coesivo della pagina; il secondo appare all'oboe, per la prima volta, ed è, di preferenza, trattato ad imitazione tra i vari strumenti; come il terzo che, esposto dal pianoforte, a canone, formerà presto soggetto di dialogo tra il solista ed i legni. La forma del pezzo, pur essendo liberissima, ha una linea costruttiva chiara e precisa.

Caratteristica di questo *concerto* è la scrittura asciutta che contribuisce a rendere più evidenti le intenzioni nettamente antiromantiche del musicista: questi si vale di procedimenti (arieggianti le linee tipicamente classiche) i quali, nei tempi vivaci, sia per l'intonazione generale come per la veste armonica e strumentale, assumono un fare tra il popolare e il caricaturale, mentre nel tempo di mezzo si piegano a espressioni di dolcezza e di grazia.

Claude Debussy - *Prelude à "L'Après-midi d'un Faune"*, per orchestra.

La pagina sinfonica, che è ancor oggi la più nota e la più frequentemente eseguita del musicista francese, fu composta nel 1892 e venne presentata al pubblico parigino per la prima volta sotto gli auspici della « Société Nationale de Musique » presieduta

allora da Vincent d'Indy; tre anni dopo, *L'Après-midi d'un Faune*, ripreso nei « Concerts Colonne », conquistò il proprio posto nel repertorio sinfonico.

Prima di questo lavoro Claude Debussy aveva manifestato una personalità indiscutibile con le due cantate *L'enfant prodigue* e *La demoiselle élue*, ma soltanto col preludio all'egloga del Mallarmé il geniale musicista diede intera la misura della singolarità della propria arte.

La partitura è caratteristica quanto mai; il motto che Romain Rolland ricordò parlando del *Pelléas et Mélisande*, « *ne quid nimis* », pare sia stato presente a Debussy quando concepì questo breve e mirabile poema suggestivo: la massima parsimonia di mezzi, la più delicata gamma di colori, gli effetti più preziosi e raffinati ottenuti col minimo sforzo; e lo strumentale così realizzato è una delle cause principali del fascino che si sprigiona dalla composizione, della quale esso pone in rilievo con misurato e perfetto equilibrio ogni sfumatura.

La composizione di Debussy è stata pensata come preludio al poema d'ugual titolo di Stéphane Mallarmé, che tra le poesie di questo caposcuola è forse quella in cui il carattere ermetico del simbolismo francese meglio si rivela. I punti di contatto fra musica e poesia sono però appena percettibili, opponendosi al raffinato sensualismo di quella l'intellettualismo spinto fino all'ultimo limite del poeta caro alle élites. Se comunanza v'è, questa è tutta nella torpida atmosfera d'un sogno di voluttà che trova il suo squisito godimento nel desiderio inattuato. « *Aime-je un rêve ?* » si domanda il Fauno. Poi la visione si precisa, intensa, per un istante, espressa dal grido: « *Je tiens la reine* ». Se non che tosto l'impeto selvaggio della natura faunesca cade, come dinanzi ad un ideale irraggiungibile personificato dalla Ninfa:

*Non, mais l'âme — De paroles vacante et ce corps alourdi — Tard succombent au fier silence de midi:
— Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème, — Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
— Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins! — Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins.*

Gioacchino Rossini - Sinfonia dell'opera " Il Barbiere di Siviglia ,, per orchestra.

La prima rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* ebbe luogo a Roma il 20 febbraio 1816 e sollevò, come è noto, clamorosi incidenti. Il pubblico, che non perdonava al giovane musicista l'audacia di misurarsi con un argomento trattato con successo grandissimo dal Paisiello (senza contare le ragioni extramusicali che aumentarono l'ostilità preconcepita), accolse con risate e fischi l'opera del Pesarese, il quale non si lasciò per nulla impressionare dall'esito disastroso del proprio lavoro.

È pure noto che la seconda rappresentazione segnò un altrettanto clamoroso trionfo e che la meravigliosa freschezza della geniale partitura sollevò il più caldo entusiasmo. Per ragioni d'indole pratica le recite si ridussero, per quella stagione, a non più di cinque, ma nello stesso anno il *Barbiere di Siviglia* iniziò, partendo da Bologna e Firenze, la propria fortuna che il tempo valse ad aumentare costantemente. Il capolavoro rossiniano fu rappresentato a Londra (marzo 1818), ma pur ottenendo un vivo successo (il pubblico inglese conosceva ed amava già altre opere di Rossini) non tenne a lungo il cartellone e ricomparve sulle scene londinesi soltanto sei anni più tardi, per rimanervi, dominatore incontrastato, stabilmente. Nel 1819 esso fu eseguito a New York ed a Parigi, ed in entrambe le capitali il primo successo fu tiepido: ma come ricordare le vicende di un'opera che fu rappresentata in tutto il mondo, anche nei più modesti teatri, e che vede rifiorire perennemente la propria divina giovinezza?

Si dice che Rossini l'abbia scritta in tredici giorni; la cosa è perfettamente credibile quando si pensi alla prodigiosa facilità creatrice del grande musicista; certo è evidente che l'opera fu composta di getto, con una spontaneità che costituisce la ragione prima della sua inesauribile vitalità.

Nell'unico colloquio che Rossini ebbe con Beethoven, a Vienna, nel 1822, il grande sordo gli rivolse queste parole: « Rossini, c'est vous l'auteur du *Barbiere di Siviglia*? Je vous en félicite; c'est un excellent opéra buffa; je l'ai lu avec plaisir et je m'en suis réjoui. Tant qu'il existera un opéra italien on le jouera... ».

La *sinfonia* che precede l'opera non fu scritta per il *Barbiere di Siviglia*; lo stesso Rossini la prepose al proprio capolavoro dopo la prima rappresentazione, nella quale ne fu eseguita un'altra (pare si trattasse di quella che aveva già servito per il *Turco in Italia* e per il *Sigismondo*); la *sinfonia* conosciuta come appartenente all'opera buffa tratta dalla commedia di Beaumarchais era stata composta fin dal 1813 per *l'Aureliano in Palmira* ed era stata pure eseguita nel 1815 come introduzione all'opera in quattro atti *Elisabetta regina d'Inghilterra*. Ciò che più sorprende non è tanto il trasferire da un'opera all'altra un brano musicale, poichè così usavasi in quel tempo, non soltanto in Italia, quanto il fatto che una *sinfonia* così scintillante di brio e di vivacità sia stata concepita, per un'opera seria e ripresa per un dramma. Rossini, con la *sinfonia* al *Guglielmo Tell* dimostrò di sapere scrivere una pagina orchestrale (e quale mirabile pagina) capace di disporre l'ascoltatore a seguire lo svolgimento dell'azione; ma di solito, seguendo la consuetudine, egli si limitò a concepire la *sinfonia* come un semplice preannuncio dell'iniziarsi della recita.

Naturalmente tale... noncuranza non gli impedì di creare dei veri gioielli di *sinfonie* d'opera, tra i quali quella del *Barbiere di Siviglia* è uno dei più luminosi.

Orchestra del "TEATRO DI TORINO,,

Direttore : VITTORIO GUI

VIOLINI PRIMI

E. Isaia
U. Foscolo
A. Gallè
G. Gambetti
E. Labate
R. Moffa
C. Molar
M. Parachinetto
E. Pierangeli
E. Rovere
A. Sacco
I. Vallora

VIOLONCELLI

G. De Napoli
G. Gedda
F. Grignolio
R. Monti
F. Previtali
D. Spadetti

CLARINETTI e CLARONE

L. Savina
A. Renazzi
E. Corrado

FAGOTTI e CONTRAFAGOTTO

C. Giolito
G. Graglia
A. Pozzi

CONTRABASSI

A. Cuneo
A. Cauli
A. Orioli
E. Pontiggia
E. Salza

C O R N I

E. Niccolini
F. Forzani
D. Cravero
R. Romagnoli

VIOLINI SECONDI

A. Lissolo
I. Bertotti
M. Bruni
V. Campanella
P. Contegiacomo
P. Cucchi
G. Elia
B. Mortara
S. Rosso
G. Siriotto

TROMBE

B. China
E. Piva
G. Romanini

A R P E

G. Appiani
N. Grignolio

TROMBONI e TUBA

G. Azzola
E. Biondi
A. Cancellaria
G. Morchio

FLAUTI e OTTAVINI

U. Virgilio
D. Gualtieri
A. Formica

VIOLE

G. Masetto
C. Cicognani
M. Fighera
A. Girard
F. Perotti
R. Pillin
G. Sampietro

OBOI e CORNO INGLESE

P. Nori
G. Bazzani
G. May

TIMPANI

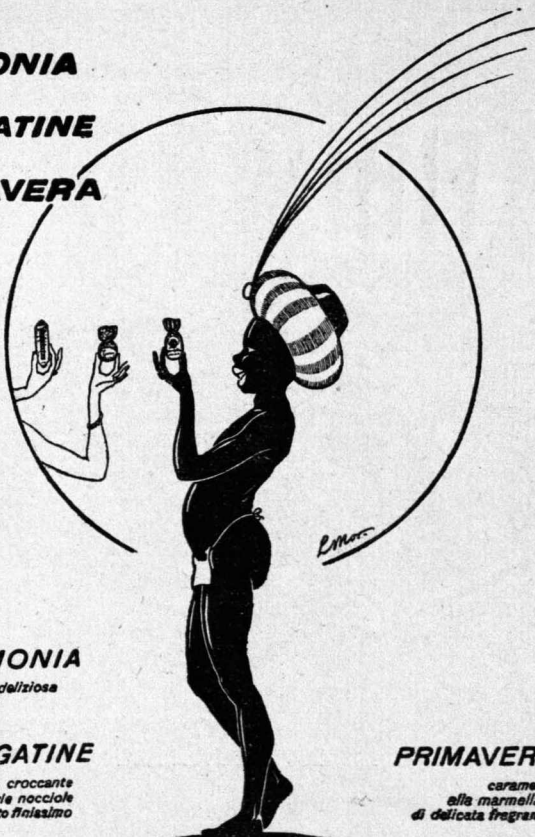
E. Logheder

BATTERIA

A. Mazza
E. Fossato

Ispettore-Archivista: A. De Napoli

TALMONIA
NOUGATINE
PRIMAVERA



TALMONIA

*caramella deliziosa
alla crema*

NOUGATINE

*caramella croccante
di mandorle nocciole
e cioccolato finissimo*

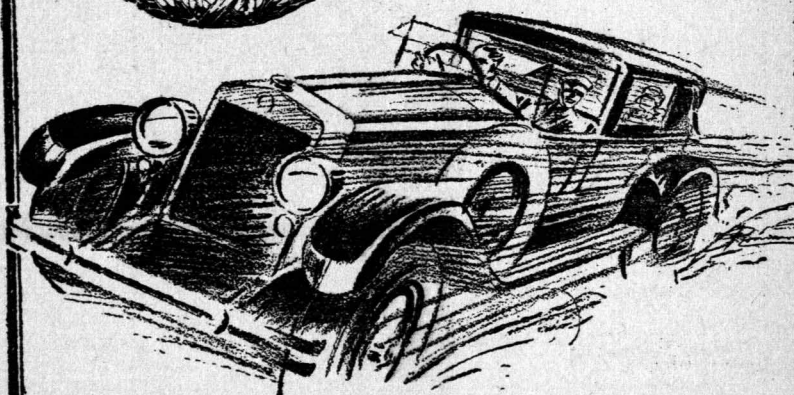
PRIMAVERA

*caramella
alla marmellata
di delicata fragranza*

UNICA

TORINO

Unione Nazionale Industria Cioccolato Affini



Modello 519

** l'automobile di S.A.R.
il Principe Ereditario*

** l'automobile di S.E.
Mussolini*



"SNIA-VISCOSA,"

SOCIETÀ NAZIONALE
INDUSTRIA APPLICAZIONI VISCOSA

CAPITALE UN MILIARDO

—TORINO—

F. I. P.
FABBRICA ITALIANA PIANOFORTI
SOCIETÀ ANONIMA - TORINO

Sede e Direzione : Via Moretta, 55 - Telef. 40-731



PIANI A CODA - VERTICALI - AUTOPIANI - HARMONIUMS

Vendita in Torino :

AGENZIA: VIA SANTA TERESA, 14

"ASSICURAZIONI ALTA ITALIA"

S. A. Capitale L. 20.000.000 - Versato L. 6.500.000

C. C. I. Torino 60.208

Direzione Generale - TORINO - Via Arsenale, 14
(PALAZZO PROPRIO)



TUTTI I RAMI DI ASSICURAZIONE

VITA: Forme individuali e collettive, per il grande capitalista e per il piccolo risparmiatore.

INCENDIO - FURTI - RESPONSABILITÀ CIVILE VERSO I TERZI

- INFORTUNI INDIVIDUALI - INFORTUNI DEGLI OPERAI -

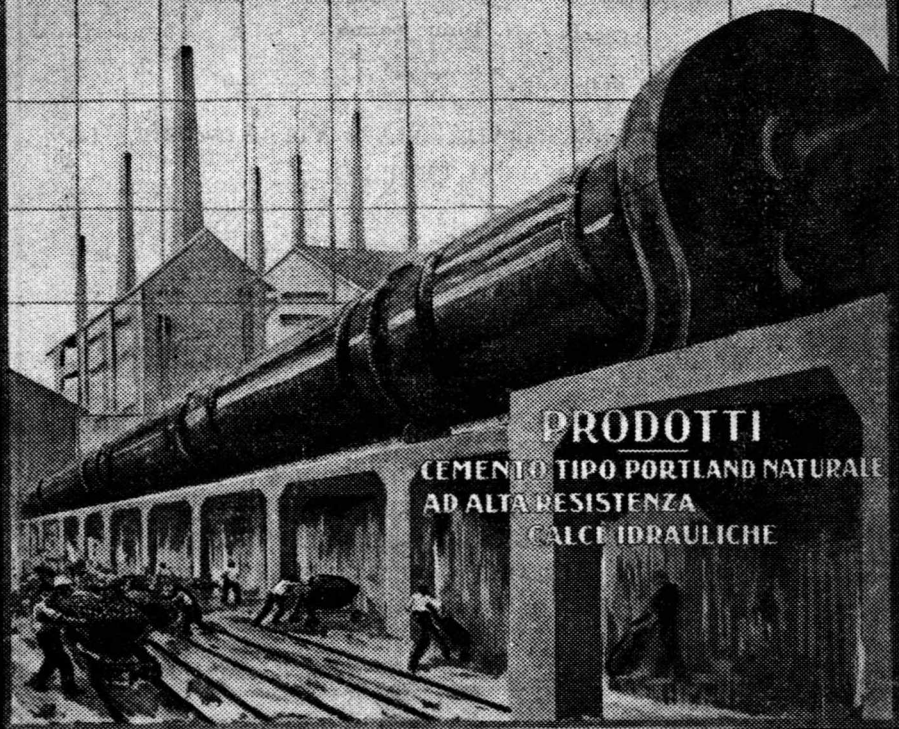
MALATTIE - GRANDINE - GUASTI ALLE MACCHINE

- CRISTALLI - BESTIAME



AGENZIE IN TUTTO IL REGNO E SUE COLONIE

PRODUZIONE ANNUA 3 MILIONI DI Q^{LI}
STABILIMENTI NEL MONFERRATO
CASALE - MORANO PO - OZZANO



PRODOTTI

CEMENTO TIPO PORTLAND NATURALE
AD ALTA RESISTENZA
CALCE IDRAULICHE

UNIONE ITALIANA CEMENTI
SOCIETA' ANONIMA
CAPITALE L. 50.000.000
TORINO



SETIFICIO NAZIONALE

TORINO

CAPITALE SOCIALE L. 50.000.000



FORNITORE
DELLA CORTE

G. ROMANA

Succ. BASS

CONFETTERIA FONDATA NEL 1810

TORINO - Piazza Castello, 23

Specialità della Casa:

PANETTONI DI TORINO

CIOCCOLATO GIANDUIOTTI

PASTICCERIA ASSORTITA - TORTE
GATEAUX

GRANDIOSO ASSORTIMENTO
FONDANTS

CARAMELLE FINISSIME in scatole ele-
ganti di metallo dorato per l'esportazione.

ELEGANTI

BOMBONIERE PER SPOSALIZI

SCIROPPO DI UVA DISSETANTE
PRINCIPE

MARMELLATE DI PURO FRUTTO E
ZUCCHERO

MARMELLATA PEPTONIZZATA
RICOSTITUENTE

ESERCIZI BIFFI

BAR - RISTORANTE - CAFFÈ

Il Ristorante della mezzanotte -- Aperto sino alle 2 di notte

Assortimento più completo di sandwiches, München Würstchen,
petits nourris, salmone affumicato, caviale, pâtés, crèmes e foies
gras d'oca al naturale.

Cocktails, Wisky White Label and Soda Water Schweppes,
Cinzano and Gin, ecc.

Colazioni e Pranzi, Cene «dopo teatro» par petites tables nel ristorante
Cinzano Dry, extra Dry e Brut

Piazza S. Carlo - TORINO (101) - Telef. 49-720

CHIEDETE OVUNQUE
LA
MENTA SACCO

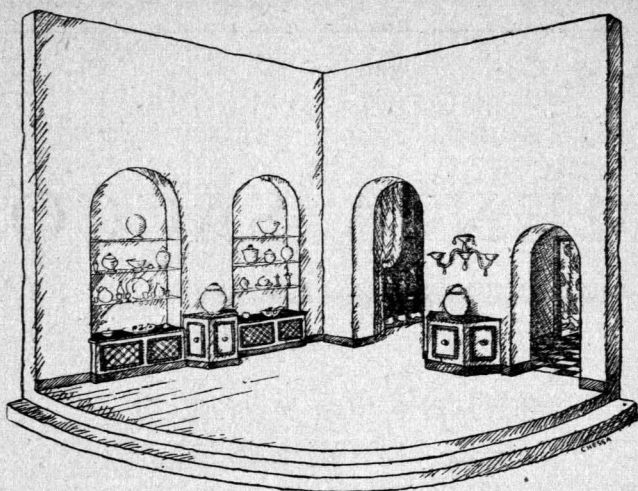
LA MARCA UNIVERSALMENTE PREFERITA

Distilleria G. R. SACCO
di CARLO MULASSANO
TORINO (102)

“IL PIANOFORTE”
RIVISTA DI CULTURA MUSICALE

Si pubblica ogni mese in numeri di almeno 32 pagine. Contiene articoli dei più stimati critici musicali italiani e stranieri e si occupa di questioni musicali vive ed attuali. In ogni numero cronache dei più importanti centri musicali e rassegna critica della edizione e del libro musicale.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE :
TORINO - VIA MONTEBELLO, 5
TELEFONO 47-354



I LAMPADARI DEL
TEATRO DI TORINO

FURONO SOFFIATI DAI
MAESTRI VETRAI MURANESI
CAPPELLIN & C.

VIA SANTA TERESA, 19 - TORINO



